

ROSAS CRUZADAS – A POESIA DE ALMEIDA GARRETT

*Jorge Fernandes da Silveira**

RESUMO

Considerando a noção de simultaneidade como um exemplo de reconstrução sincrônica de códigos culturais e a memória do futuro como um efeito de recepção dos textos, este trabalho representa uma hipótese de interlocução textual entre os textos de Garrett e outros escritores. A metaforização da mulher-flor, de acordo com o paradigma romântico e a sua leitura dentro de uma perspectiva contemporânea, constituem a base das reflexões deste ensaio. Nosso objetivo final é desenvolver o cruzamento entre as imagens de caráter sexual e as de caráter geográfico, e revelar nosso interesse atual: ouvir os textos desses escritores subidos num palco ou em qualquer outro espaço onde possam ser vistos em voz alta.

Mitte sectari rosa quo locorum Sera moretur.
(Horácio, Ode 38, Livro I)

DA ROSA: UM RESUMO PARA LER ALGUMA POESIA FLORAL DE ALMEIDA GARRETT

Leio o segundo terceto de um soneto sem título, de 1887, do poeta das *Divagations*, Mallarmé:

*Naïf baiser des plus funèbres!
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.*

Hugo Friedrich diz no ensaio sobre Mallarmé de *Estrutura da lírica moderna*:

A rosa, em Mallarmé, como toda flor, é símbolo da palavra poética, e o final significa: o recipiente vazio no qual tudo é fracasso, nem sequer consente a palavra libertadora que ainda assim seria redentora, mesmo se fosse nas trevas. (Friedrich, 1978, p. 107).

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em nota de pé-de-página, acrescenta: “A significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística” (flos orationis, p.ex., Cícero, De orat. III, 96). Mallarmé conhece tal significação.

Em *Psicologia da composição*, 1947, João Cabral de Melo Neto “escrevia” a *Antiode* (contra a poesia dita profunda):

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer;
gerando cogumelos
(raros, frágeis cogumelos)
no úmido calor de nossa boca. (Neto, 1994, p. 98)
 (...)

O conhecimento da matéria da poesia, expresso pelo poeta contemporâneo brasileiro, como um modo de ir de encontro às formas ditas profundas, calcadas nos modelos da poética clássica de tradição greco-latina e preservadas por mestres da modernidade, como Mallarmé e Blake (*The sick rose*), interessa como meio de introdução, não sistemática, às representações contraditórias da flor no imaginário poético do Romantismo até alguma poesia da lírica moderna. Para atingir o objetivo principal desta palestra, o que aqui se expõe é uma espécie de antologia sumária da rosa através de alguns dos seus mais sensíveis cultores.

Ernst R. Curtius é autor do livro que, pelo menos há três décadas, era de indicação obrigatória em toda bibliografia de respeito sobre o estudo da poesia nos cursos de Letras das Universidades brasileiras. Refiro-me, é claro, ao fundamental *Literatura européia e Idade Média latina*, publicado, no Rio de Janeiro, em 1957, pelo Instituto Nacional do Livro. No capítulo X, *A Paisagem Ideal*, o resumo de *O Romance da Rosa* (Guilherme de Lorris, século XIII) – em que, por meio do sonho de um poeta, se lê o seu desejo de colher a Rosa num jardim, onde reina Amor assistido por Alegria, Juventude e Liberalidade, mas cercado por um muro de espinhos, vigiado por Medo, Vergonha e Difamação – mantém-se atual e é de extrema utilidade para os meus propósitos. Atualidade ainda mais aliciante quando se sabe que, na continuação do *Romance*, por Jean de Meung no mesmo século XIII, a natureza, erotizada na forja de Vênus, apresenta características de uma literatura dita obscena.

Importa, e muito, a quem busca motivações florais na poesia de Almeida Garrett, os sucessos de uma intriga, em que o nome da rosa se vê, ora movido pela benfazeja correnteza da liberalidade, ora tolhido na contracorrente da difamação. Quer na biografia amorosa e política do revolucionário dos anos 20 de oitocentos, quer na bibliografia popular e erudita do poeta das *Folhas caídas* (1853), palavras como liberalismo e escândalo, próximas àquelas do romance medieval, ainda podem

adquirir novas significações.

Posso, sem armas, revoltar-me?
 (...) *O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.*
 (...) *Em vão me tento explicar, os muros são surdos.*
 (...) *Ao menino de 1918 chamavam anarquista.*
 (...) *Uma flor nasceu na rua!*
 (...) *garanto que uma flor nasceu.*

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.
 (...) *É feia. Mas é uma flor. Furou a asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.*
 (grifos meus)

Estes versos, citados de maneira propositalmente descontínua, já que tenho o objetivo de grifar termos em processo de leitura, são de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade. Neste poema de **A rosa do povo** – publicado em 1945 (Andrade, 1967, p. 140-141), cem anos depois de **Flores sem fruto** – a “significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética” (Friedrich), permanece, favorecendo, porém, novos sentidos, já que nela (rosa de inspiração mallarmaica – “une rose dans les ténèbres”) irrompe, num cotidiano urbano, escurecido já pela náusea de coloração sartriana, uma rosa solitária, feia (não necessariamente no sentido cabralino, embora a palavra “fezes” justifique uma aproximação) e, sobretudo, solidária na sua vontade de provocar entre o lírico e o político um ato socialmente revolucionário, haja vista a mudança entre um passado infantilmente “anarquista” e um presente engajado, consentindo “a palavra libertadora que ainda assim seria redentora, mesmo que fosse nas trevas”. (Friedrich)

“Imenso trabalho nos custa a flor”. Não me aproprio de mais um verso de Drummond, o primeiro de *Anúncio da Rosa*, do mesmo **A rosa do povo**, para manifestar qualquer sinal de desânimo diante da rosa garrettiana ainda por desfolhar. Aproveito, ao contrário, o novo poema, no qual ainda leio os versos

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
 (...) *Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece*
Aproveitem. A última rosa desfolha-se.
 (Andrade, 1967, p. 140-1)

para, comparando-os com outro do poema anterior – “Seu nome não está nos livros” –, adiantar considerações importantes acerca das relações tensas entre a escrita dos poemas, a sua produção, e a leitura dos poemas, a minha recepção.

Por meio do princípio da simultaneidade, aqui em processo, os vários tempos, quero eu dizer, os dialeticamente sucessivos tempos estéticos da rosa (“Ó fim do parnasiano, começo da era difícil...”) podem ser por mim percebidos, estrategicamente, através de um exercício de reconstrução sincrônica de códigos culturais. Um exercício como esse levanta a hipótese de a recepção dum nome escrito no presente histórico duma obra poder vir a constituir-se numa multiplicidade de espaços temporais, em que a presentificação do passado estaria menos na causalidade dos fatos (imaginem-se as associações entre “luz” e “rosa” na poesia e na vida de Garrett) do que na casualidade privilegiada no ato de leitura (considerem-se os poemas em interlocução na palestra). O conceito de simultaneidade que reivindico, apoiado em Gumbrecht (via Flora Süssekind, 1998, p. 5), autoriza, portanto, um efeito de recepção tal que o verso de Drummond, ao dizer, literalmente, que o nome da rosa não está nos livros, não quer dizer que ele esteja, simbolicamente, na rua: a realidade insiste diante dos olhos, falta o tempo de saber vê-la, o que implica ter o poder de nomeá-la, o que significa, em suma, privar do prazer de lê-la, num tempo de suspensão entre a singularidade da paisagem e a multiplicidade de linguagens que ela provoca. E é ainda o extraordinário poeta destas Minas Gerais que, no final do poema *Morte do Leiteiro*, nos ensina a ver na expressão poética o *entrelugar* imaginário onde duas coisas se misturam (o leite e o sangue do leiteiro morto), atraídas pelo desejo de uniformidade, num *terceiro termo*:

*duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.*

(Andrade, 1967, p. 171)

A que chamamos aurora... Homero, nos seus poemas épicos, costumava chamar, conferindo-lhe foros de propriedade, os dedos róseos da aurora... E, *sub specie rosae*, um outro magnífico Carlos – que ao Drummond de Andrade chama “meu orgulho onomástico”: Carlos de Oliveira – nos passa à poesia garrettiana, “nessa memória ao contrário”, porque movida por esse processo de casualidade, em que, no presente da recepção, imagens do futuro se “antecipam” a imagens do passado da escrita:

*Imaginar
o som do orvalho,
a lenta contracção
das pétalas,
o peso da água*

a tal distância,
 registar
 nessa memória
 ao contrário
 o ritmo da pedra
 dissolvida
 quando poisa
 gota a gota
 nas flores antecipadas.

(Oliveira, s/d. p. 32 – grifos meus)

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus. Assim termina **O Nome da Rosa**, 1980, de Umberto Eco: “A rosa subsiste por seu nome, apenas; mesmo que não esteja presente e nem sequer exista”, *a rose is a rose is a rose is a rose...* Razão tinha, portanto, Gertrude Stein¹ ao exacerbar, pelo efeito da repetição, a máxima medieval de que o nome da rosa é o poder infinito das palavras. Ou é a expressão da impossibilidade de uma correspondência perfeita entre a rosa e o fingimento da rosa, como se lê (e eu a leio através de uma página esquecida de Blanchot) na celebrada afirmação de Mallarmé: “Je dis: une fleur! et hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”. (Mallarmé, 1945, p. 857)

A ROSA, A MINHA ROSA, NA LÍRICA DE GARRETT

*A rosa é a honra das flores
 É o amor da Primavera,
 É dos numes o deleite;
 (...)*

Contradizendo João Cabral, nestes versos de *A Rosa* (de Anacreonte), **Flores sem fruto**,² Garrett escreveu uma *ode a favor da poesia dita culta*. Em três estrofes, a descrição de “A rosa a amor consagrada” (por engenho do poeta: “Cantando no templo teu” (...) “Irei, de rosas coroados”), já que por Amor (“o menino de Citera”) consagrada (por arte de Baco: “Entre os copos a brincar”). Contrariando, portanto, o título do livro, aqui, a flor *tem* fruto e o sujeito prova do prêmio: a rosa *sa(n)grada*, quero dizer, “A rosa namorada” – como se lê em “A rosa” (“A Délia”), **Lírica de João Mínimo** (1829).

¹ Sobre este famoso poema, muito ouvido e muito pouco visto, ver considerações da própria autora: STEIN, Gertrude. *Lifting belly*. Tallahassee/Florida: Naiad Press, 1989.

² Neste ensaio, adoto a seguinte edição das poesias: GARRETT, Almeida. **Obras Completas**. 2v. Porto: Lello e Irmão, 1963-6. Na citação dos livros de poesia (v. II), uso as siglas: **Lírica de João Mínimo (LJM)**, **Flores sem fruto (FSF)**, **Folhas Caídas (FC)**.

Poema cheio de graça, este, em que o poeta, numa narrativa dialogada, conta à sua Délia pastora de modo exemplarmente sedutor, a transformação da rosa branca em vermelha, pelo assalto de Zéfiro, que, beijando-a, a desfigura (“Corou de pejo, e a cor envergonhada/Na alvura se lhe embebe”) e pelo cuidado de Amor que, perfumando-a em recompensa, a erotiza. Assiste-se, assim, à transfiguração da rosa como metáfora de caráter sexual:

*Desde aquele momento
A inocência, o prazer e a formosura
De rosas se coroam.
Prêmio da singelez que orna beleza,
Desde então consagrada
Ao sexo amável que nos doira os dias
Foi e há-de ser a Rosa.*

Assiste-se ainda, e sobretudo, à lição de um amante experimentado a dizer à sua namorada que coroar e corar são metáforas de caráter lúdico que distinguem aqueles que sabem, de cor, as práticas do coração:

*Vê que suave, mélica harmonia
Soa na meiga boca!
Que prazer voluptuoso lhe humedece
Os olhos derretidos!
Que sons do coração lhe vêm tão brandos
A conquistar os nossos!
Que ações, que gestos, que expressão do peito
No rosto se lhe pintam!
Amor, não te enganaste, é ela, é Vénus.*

Isto posto, um poema como “A cor da rosa” (LJM) narra, em termos românticos, que a reprodução, na terra, do mundo celestial das idéias puras está à mercê de (diria Camões) “dois mil acidentes namorados”. Repetem-se descuidos em que anjos (e)levados experimentam a queda nos abismos da carne: o que era branco na origem em vermelho se muda – e isto é a encarnação do prazer, o espinho na carne, a paixão; o que era inocente por essência divinal vira, lúcida e ludicamente, amante a gozar nas penas a ambigüidade – e isto é a metamorfose de ser agente e paciente do bem e do mal.

Vimos de observar a versão do sangue dos anjos em rosa colorida. Na série garrettiana dos atributos da flora, “Perfume da rosa” (FC) é peça de interesse. Por um princípio, ainda incipiente, de sinestesia (“Quem bebe, rosa, o perfume/ Que de teu seio respira?”), quatro quartetos multiplicam-se em perguntas, cujo ponto principal é a vontade de saber *quem* é o sujeito que, movido e comovido, pela rosa lhe dá sentido:

– Ninguém? – Mentiste: essa frente
Em languidez inclinada,
Quem ta pôs assim pendente?
Dize, rosa namorada.

E a cor de púrpura viva
Como assim te desmaiou?
E essa palidez lasciva
Nas folhas quem ta pintou?

No segundo quarteto lido, dentro de rigorosos padrões do modelo romântico de ser Criador, o perfil histórico de Garrett se recorta e agudamente começa a personalizar-se. Pintor (no sentido horaciano de quem sabe ser a poesia a pintura que fala), o poeta – indagando na bivalência da folha, matéria-prima em que trabalha – afina o ofício de artista, de autor de livro inovador no seu tempo (Mourão-Ferreira, 1966, p. 94). Ao considerar o mito romântico do “homem universal” na obra de Garrett, Jacinto do Prado Coelho nele vê um descendente avançado do honnête homme pascaliano:

(...) esse espírito não é apenas inteligente, mas também criador, parece conter uma força prodigiosa, uma centelha divina. Talento de grande plasticidade como criador e homem de acção, Garrett gostava de ostentar as suas múltiplas aptidões como sinal de incontestável grandeza. (Coelho, [19--], p. 154)

“Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?”. Bem-vindo mais uma vez o verso de Drummond, na altura em que a forma de pergunta que configurava o perfil do sujeito criador em “Perfume da rosa”, divide-se, agora, em “A minha rosa” (FSF), entre a indagação e a exclamação.

Quem, se uma vez pôs os olhos
Naquela – face tão bela,
Não viu nela – a sua estrela,
Rainha dos seus amores?
Em seus lábios um sorriso
É a luz do paraíso;
E o corar da face linda
É desabrochar de rosa
Que a manhã, com a sua vida,
Debruçou n'hástia mimosa
Para inveja das mais flores.
– Assim fora ela – singela
A minha rosa tão bela,
Nem mudasse assim amores
Como as outras folha e cores!

Com toda a certeza, ao leitor bem informado não há de escapar o fato de que esses versos possam estar, por um lado, “cheios de referências a circunstâncias biográficas: as menções freqüentes da ‘luz’ e da ‘rosa’ roçam pelo título e pelo nome da viscondessa da Luz, D. Rosa de Montofar. [sic]”,³ por outro lado, contudo, “nem” – repetindo apóstrofe de José Gomes Ferreira – “me venham, por favor, com essa treta da paixão pela viscondessa da Luz. Garrett amava-se a si mesmo, mais nada. Eis o segredo. (Tão simples!) Amava-se a si mesmo” (Ferreira, 1955, p. 55). As cartas de amor a Rosa Montufar na verdade existem e estão publicadas por José Bruno Carreiro (Carreiro, [19--]). Importo-me, porém, nesta palestra com aspectos mais circunstancialmente artísticos da identidade do poeta das **Folhas caídas**: um sujeito romântico, cuja personalidade dramática, sendo ele um homem de teatro, o transforma em personagem da sua própria história. No **Garrett** para o palco de Agustina Bessa-Luís, diz Emília das Neves: “O teu amor é amor de teatro”. (Bessa-Luís, 1998, p. 62)

Por isso, num poema à primeira vista tão polêmico, ou “escandaloso”, quanto “A minha rosa”, registro sobretudo, nos versos finais, a conformidade que se mantém no papel da destinatária: apesar da sua diferença (reduzí-la à viscondessa da Luz, a empobrece), porque criada na intimidade da pena que a nomeia una, devido à ação de “amores” a rosa permanece a imagem da mudança. Não obstante, a novidade é digna de nota: a relação individualizada com a rosa namorada faz com que processo de metaforização do objeto de culto amoroso, ausente o coro dos deuses, resulte mais dinâmico e surpreendente.

“AS DUAS ROSAS” DE *FOLHAS CAÍDAS*

Um harmonioso conjunto de seis quadras, com três versos de redondilha maior e o último de quatro sílabas, encerra um dos mais espirituosos “quadros” do lirismo garrettiano. Lidas duas a duas, as estâncias parecem ainda mais bem arranjadas. No primeiro par,

*Sobre se era mais formosa
A vermelha ou branca rosa,
Ardeu séculos a guerra.
Em Inglaterra*

*Paz entre as duas, jamais!
Reinar ambas as rivais,
Também não; e uma ceder
Como há-de ser?*

um torneio verbal, a bater numa pergunta, parodia a experiência histórica da Guerra das Rosas, apresentando-a como simulação da vivência amorosa do sujeito dividido,

³ Leitores dos textos sobre Garrett, nos dois volumes de **Para a história da cultura em Portugal**, reconhecem nesse juízo a autoria de Saraiva. (Lopes & Saraiva, 1987, p. 756)

numa já grande manobra, entre o angélico e o demoníaco. Trazida de solo bélico inglês, a metáfora em expansão da criação artística parece adivinhar a presença de bom campo para o aprimoramento do lirismo. Selecionando o segundo conjunto,

*Faltei eu lá na Inglaterra
Para acabar com a guerra.
Ei-las aqui bem iguais,
Mas não rivais.*

*Atei-as em laço estreito:
Que artista fui, com que jeito!
E oh! que lindas são, que amores
As minhas flores!*

o papel do sujeito cresce em importância. Se “lá na Inglaterra” não tivesse faltado, alguém de fino humor camoniano o chamaria o “um de Inglaterra”; em “aqui” ficando, não faltaria igualmente finura a um outro que do “bom Londres é Portugal” de Fernão Lopes se lembrasse. Brincadeiras à parte, esses oito versos representam a autoestima do artista, o seu orgulho em saber que sabe fazer das duas rosas uma síntese do sentimento amoroso, uma prova de amor cortês num século XIX aguerridamente burguês. Biógrafos do Garrett revolucionário em Portugal e exilado na Inglaterra descobririam aqui novos sucessos. Como representação de um modelo de arte, é notável a aliança (“Atei-as”) entre o físico e o intelectual, num artista que, se glosasse passagem conhecida de Balzac, assim resumiria o seu quadro: “um buquê através do qual tentei pintar um sentimento” (Perrone-Moisés, 1990, p. 53). Do último par de estrofes,

*Dirão que é cópia; – bem sei:
Que todo inteiro o roubei
Meu pensamento brilhante
Do teu semblante...*

*Será. Mas se é tão belo
Que lhe dêem esse modelo,
Do meu quadro, na verdade,
Tenho vaidade.*

digo eu “copiando o pensamento” de Leyla Perrone-Moisés: “A mensagem floral revela ter não apenas uma função emotiva (de expressão), mas também uma função conativa (de ação sobre o receptor)” (Perrone-Moisés, 1990, p. 51). Logo, não deixa de ser admirável o jeito irônico de Garrett, dirigindo-se a um hipotético receptor, considerar a imitação como um resultado do equilíbrio entre a paixão (“belo semblante”) e a razão (“pensamento brilhante”). Reconhecendo-se, narcisicamente, no “quadro” que copia a natureza (ou a vida...), o sujeito diz conhecer que a cópia é, “na verdade”, a (con)versão do humano à divina proporção. Em síntese, o quadro das “correspondências” perfeitas: igualdade em vez de rivalidade, a rosa branca e a vermelha unidas num só buquê. Nessa “guerra das rosas”, Portugal na balança da Europa seria o equilíbrio. Garrett se diverte!

Com a consciência firme de que, em Arte, é a interlocução o melhor meio de entender- lhe a mensagem, vou chegando ao fim desta palestra, sugerindo mais do que concluindo.

SUB SPECIE ROSAE

Considerando: as implicações entre vida e obra em Garrett por demais expostas; a feição dramática dos seus poemas um lugar comum na boca da crítica responsável; a “antologia” no início deste ensaio, aproximando alguns poemas que tematizam a metáfora mulher-flor; o conceito de simultaneidade como exemplo de reconstrução sincrônica de códigos culturais, privilegiando o princípio de casualidade sobre o princípio de causalidade; e, por fim, considerando a memória do futuro como um efeito da recepção, dou um salto da Inglaterra, gigantesco, e caio em “Cascais”... o poema.

“Cascais” (FC) é uma queda, no duro. “Junto de um seco, fero e estéril monte”, um texto melancólico, de circunstância camoniana.⁴ Aqui, finda a “farsa” idilíca dos deuses, o poeta representa a intriga amorosa num cenário-limite de raízes, cultural e miticamente, lusíadas. “Cascais”, ao repetir a peça da queda do anjo, inova-a num ponto capital: inscreve o sujeito na experiência epistemológica de estar na fronteira (Santos, 1955, p. 135-157), lugar de origem geográfica onde se cruzam história e ficção portuguesas:

*Acabava ali a terra
Nos derradeiros rochedos;
(...)
Aí nessa bruta serra,
Aí foi um céu na terra.
(...)
Ai, ai! Que pesados anos
Tardios depois vieram!
Oh! que fatais desenganos,
Ramo a ramo, a desfizeram
A minha choça na serra,
Lá onde se acaba a terra!
(...)
Inda ali acaba a terra,
Mas já o céu não começa*

Compare-se este último verso, que fixa o sujeito numa circunstância exterior inóspita, com aquele a encerrar “Este inferno de amar” dentro da mais íntima contradição pessoal: “Mas nessa hora a viver comecei...”. Ruído o céu de deleite dos primeiros poemas, o poeta se vê “ramo a ramo” – valeria dizer pena a pena ou pétala a pétala – caído nos extremos da genealogia que define Portugal:

⁴ “A melancolia exprime-se em Camões como a consciência e o sentimento angustioso da dispersão da vida no espaço. O tópico da errância, da peregrinação sem descanso (...) adquire expressões dramáticas na canção IX e na canção X”. (Aguilar e Silva, 1994, p. 228)

*Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa.*

Lus. III, 20

Imagem fundacional do país no *entrelugar*, os versos de Camões⁵ encontram nos do autor de **Portugal na balança da Europa** (1830) a expressão de um impasse que já os seus ultrapassa em termos de consciência do tempo – “Inda ali acaba a terra”, a imobilidade do real no passado presente vs o passado ideal como impossibilidade no presente, “Mas já o céu não começa”: “No meio deste tempo, grande rosa é a que alastra a incansável repetição dos desastres necessários”. (Costa, 1978)⁶

Depois da queda, o deserto. Ou a agricultura. Ou a literatura.

Pelo novo começo, a idéia liberal e revolucioária, Garrett foi à guerra e exilou-se na Inglaterra. Escreveu o drama **Camões** (1825) e renovou mitos no coração romântico português. No campo lírico, dentre as diferentes rosas que lavrou,⁷ a de “Cascais”, no intervalo onde “Tudo ali era braveza/De selvagem natureza”, hoje me interessa mais (Monteiro, 1997, p. 210).⁸ Em primeiro lugar, porque se levanta do chão da identidade portuguesa vivida como a necessidade de escrever o país – depois que *a frol sazón à no paraíso* – entre o deserto e alguma coisa silvestre, talvez agricultura⁹ (“choça na serra”). Em segundo lugar, porque ela e outras rosas de caráter garrettiano ainda existem. Delas, algumas da espécie que desconstrói conteúdos rígidos por meio de formas rigorosas crescem entre nós, no meio dos versos dos poemas, com que iniciei esta palestra, e das (*p*)rosas de Maria Velho da Costa, por exemplo, com que a termino. E, finalmente, porque interpreto como vasos comunicantes o campo semântico dessas *rosas cruzadas*.¹⁰ Nessa educação pela rosa (“Aos montes insinuando e às ervinhas” – *Lus. III*, 120), verso e prosa dividem-se em matéria de escrita e leitura, indistintamente. Depois de ter lido a *Prosa 109*

Ai da roseira brava proliferando à distância da mão. Jamais perante a sua floração suspenderá o passo o viandante extasiado, sabedor esquecido da magnificência das hábeis

⁵ Julgo interessante dizer ao leitor destes *Anais* que, em texto de Paulo Motta Oliveira, lido em sessão anterior deste encontro, estes versos motivam considerações comparáveis às minhas.

⁶ As relações possíveis entre o livro **Da rosa fixa**, de Maria Velho da Costa – um conjunto de 214 prosas sucintas e vigorosamente femininas – e a poesia de Garrett foram por mim desenvolvidas no ensaio **Rosas cruzadas**: um ensaio dramático, publicado no número da revista da Biblioteca Nacional, de Lisboa, em homenagem ao autor de **Viagens na minha terra**: leituras/Almeida Garrett. Lisboa, n. 4, p. 63-82, primavera 1999.

⁷ No campo biográfico, é curioso registrar esta passagem de carta de Garrett ao amigo Gomes Monteiro: “Por ora, e *en attendant* não faço nada: tenho um quintalejo em que me entretenho, cultivando flores; e é hoje a única coisa a que tenho algum apego. – Bem podia, meu Monteirinho, dessa nossa terra das flores bonitas, mandar-me alguns vasos de primor. Faça-o que obriga muito a quem está em posse de lhe dever favores. Escreva, que pode mais que eu; e prometo ser bom correspondente agora – sobretudo se me deres flores.” *Cartas íntimas. Obras completas*. Porto: Lello e Irmão, 1963-6.

⁸ “A larga projecção de Garrett na nossa cultura: referência para a sua contemporaneidade, continua a sê-lo até à nossa, adquirindo facetas novas sob as múltiplas perspectivas ideológicas e críticas em que foi sendo lida a sua obra”.

⁹ “We start with the fact that the Fall was from a paradisaical into what eventually became an agricultural way of life”. (Frye, 1992, p. 210)

cicatrizes e enxertias. Ó povos da discreta cirurgia das flores, dai-me assento nalguma muito hábil contensão do susto e do esplendor.

a “braveza” nos versos de Cascais nunca mais será a mesma. Sob a evocação do silêncio rogado às musas (“No mais, no mais”) na célebre estrofe 145, Canto X, d’Os **Lusíadas**, depois de atravessada a coisa monstruosa – “nuvem negra” – entre o “susto” e o “esplendor”, leio as *Prosas 108* e *92* (e me lembro da *50*: “Toda a vulva é fechada como a expansão da noite”, agora, em que o medo do desconhecido e o medo de mulher se confundem; sem me esquecer de que, no texto épico, o medonho Adamastor é o amor malogrado convertido em “terra dura”):

Entre ti e a demência instaurou-se a película rochosa e translúcida de susteres belamente o desespero, nomeada esperança.

Não mais repetir cantos de berço, ó amistosos. Tu, amado, acedendo por este túnel escasso à figuração indecisa do humano, desfazes-me numa dor que finalmente inarticula cuidadosamente. Se tiver de morrer um pouco cedo – surpreende-me que para a pujança da rosa tanto haja de haver contado a remoção brutal de hastes – a regra do podar – assentimento ao poder de quem jardina, cerimónia herdada – ad majorem gloriam.

para concluir, ao fim e ao cabo, dizendo: começo a entender agora com mais justeza os “cantos de berço” num país entre começos sobre-humanamente épicos assentados e o mito trágico-romântico da mulher-rosa assassinada,

*Assi como a bonina, que cortada
Antes do tempo foi cândida e bela,
Sendo das mãos lacivas maltratada
Da minina que a trouxe na capela,
O cheiro traz perdido e a cor murchada:
Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas e perdida
A branca e viva cor, co a doce vida
Lus. III, 134, ad majorem gloriam...*

¹⁰ *Prosa m*: “O que eu amo na prosa é que qualquer tipógrafo hábil poderia inserir aqui sem pejo de leitor lido a minha conta-rol da lavanderia. A literalidade estrita usa-se”. Em tempo: **Da rosa fixa** reparte-se em dois grupos que totalizam 214 *Prosas* – num conjunto de 202, entre as 111 e 112, há um seqüência de *a* até *m*. Deixando para outro texto uma leitura dessa divisão, reconheço-me, autor deste ensaio, um sujeito dividido entre a *literalidade* que há na emissão do esperto tipógrafo e a *literariedade* que há na recepção no leitor experto.

ABSTRACT

Considering the notion of simultaneity as an example of synchronic reconstruction of natural codes, and the future memory as one effect of the act of receiving texts, the study below sets down the hypothesis of textual interlocution between Almeida Garrett and some others writers. The metaphor of the woman as flower, in line with the romantic paradigm, and its consideration neither the scope of a contemporary perspective, are the basis for this paper. Our ultimate goal is to develop a cross between images of sexual nature and those of a geographic nature, while our initial motive was to hear the texts of these writers brought to the stage or anywhere they could be read out loud.

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Camões: labirintos e fascínios**. Lisboa: Cotovia, 1994. Amor e mundividência na lírica camoniana.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- BESSA- LUÍS, Agustina. **Garrett, o eremita do Chiado**. Lisboa: Guimarães, 1998.
- CARREIRO, José Bruno. **Garrett: cartas de amor à Viscondessa da Luz**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [19--].
- COELHO, Jacinto do Prado. **Problemática da história literária**. 2. ed. Lisboa: Ática, [19--]. p. 151-157: Garrett e os seus mitos.
- COSTA, Maria Velho da. **Prosa 117: da rosa fixa**. Lisboa: Moraes, 1978.
- FERREIRA, José Gomes. **Folhas caídas**. Lisboa: Portugalíia, 1955. Introdução.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. **Words with power**. San Diego: Harvest/HBJ, 1992. p. 210.
- LOPES, Óscar, SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 14. ed. Porto: Porto Editora, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade).
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997.
- NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético**. Lisboa: Sá da Costa, [19--]. v. 2. Micropaisagem.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 44-66: Balzac e as flores da escrivantina.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**. São Paulo: Cortez. 1955. p. 135-157: Modernidade, identidade e a cultura de fronteira.
- SÜSSEKIND, Flora. História e simultaneidade. Idéias. **Jornal do Brasil**, São Paulo, 19 dez. 1998.